



G. MÜNTER

Dieser wunde Punkt wurde von Wagner bemerkt, und er suchte ihm durch verschiedene Mittel abzuhelpen. Der Grundgedanke war dabei, die einzelnen Teile organisch miteinander zu verbinden und auf diese Weise ein monumentales Werk zu schaffen<sup>1)</sup>.

Durch Wiederholung einer und derselben äusseren Bewegung in zwei Substanzformen suchte Wagner die Verstärkung der Mittel zu erreichen und die Wirkung zu einer monumentalen Höhe zu bringen. Sein Fehler war in diesem Falle der Gedanke, dass er über ein Universalmittel verfügte. Dieses Mittel ist in Wirklichkeit nur eines aus der Reihe von oft gewaltigeren Möglichkeiten in der monumentalen Kunst.

Abgesehen aber davon, dass eine parallele Wiederholung nur ein Mittel ist, und davon, dass diese Wiederholung nur äusserlich ist, hat Wagner ihr eine neue Gestaltung gegeben, die zu weiteren führen musste. Vor Wagner hat z. B. die Bewegung einen rein äusserlichen und oberflächlichen Sinn in der Oper gehabt (vielleicht nur Entartung). Es war ein naives Anhängsel der Oper: das An-die-Brust-drücken der Hände — Liebe, das Heben der Arme — Gebet, das Ausbreiten der Arme — starke Gemütsbewegung u. dgl. Diese kindlichen Formen (die man noch heute jeden Abend sehen kann) standen in äusserlichem Zusammenhang mit dem Text der Oper, der wieder durch die Musik illustriert wurde. Wagner hat hier eine direkte (künstlerische) Verbindung zwischen der Bewegung und dem musikalischen Takt geschaffen: die Bewegung wurde dem Takt untergeordnet.

Diese Verbindung ist aber doch nur äusserlicher Natur. Der innere Klang der Bewegung bleibt aus dem Spiel.

<sup>1)</sup> Dieser Gedanke Wagners hat über ein halbes Jahrhundert gebraucht, um über die Alpen zu gelangen, wo er eine offiziell ausgedrückte Paragraphengestalt erhält. Das musikalische „Manifest“ der „Futuristi“ lautet: „Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique.“ (Mai 1911, Mailand.)



P. KLEE

Auf dieselbe künstlerische, aber auch äusserliche Weise wendet Wagner auch die Musik dem Text untergeordnet, d. h. der Bewegung in der Musik. So wird musikalisch das Zischen des glühenden Eisens im Wasser, das Schmelzen des Eisens in den Schmieden u. dgl. dargestellt.

Diese wechselnde Unterordnung ist aber auch wieder ein Mittel gewesen, die zu weiteren Kombinationen führen musste.

Also einerseits bereicherte Wagner die Wirkung eines Mittels durch die Unterordnung, anderseits den inneren Sinn — die rein künstlerische innere Bedeutung.

Diese Formen sind nur mechanische Reproduktionen (nicht die Wirklichkeit) der zweckmässigen Vorgänge der Handlung. Ähnlicher Natur ist die Unterordnung der Musik mit Bewegung (im breiten Sinne des Wortes) der Handlung. „Charakteristik“ der einzelnen Rollen. Dieses hartnäckige Auftreten des Helden im Satzes bei dem Erscheinen eines Helden verliert schliesslich an Bedeutung. Das Ohr, wie eine altbekannte Flaschenetikette auf das Auge. Das Gelingen gegen derartige konsequent programmatische Anwendungen.

Endlich das Wort braucht Wagner als Mittel der Erzählung. Es wurde hier aber kein geeignetes Milieu für solche Gedanken. Es wurde der Regel die Worte vom Orchester übertönt werden. Es ist klar, dass in vielen Rezitativen das Wort klingen zu lassen. Aber der Versuch, die Worte zu unterbrechen, versetzte dem „Einheitlichen“ schon einen gewissen Bruch. Der äussere Vorgang blieb auch davon unberührt.

Abgesehen davon, dass Wagner trotz seinen Bestrebungen, die Musik zu schaffen, hier vollkommen in der alten Tradition des äusserlichen Elements ohne Beachtung, welches heute in einer noch primitiveren Form wendet wird<sup>2)</sup> — die Farbe und die damit verbundene malerische Wirkung.

<sup>1)</sup> Dieses Programmatische durchdringt das Schaffen Wagners und ist nicht nur aus dem Charakter des Künstlers, sondern auch aus dem Bestreben, neuen Schaffen zu finden, wobei der Geist des 19. Jahrhunderts seine Spuren darauf abdrückte.

<sup>2)</sup> S. den Artikel Sabanejews.